

# AS DESAGRADECIDAS (4): O QUE DEBERA FICAR AGOCHADO

[...]

*Sobre a violencia* (2008), de Slavoj Žižek, permite abordar a cuestión con claridade: «No lugar primario da nosa mente, os sinais fidedignos de violencia son actos de crime e terror, disturbios civís, conflitos internacionais. Pero deberíamos aprender a distanciarnos, a zafarnos da fascinante atracción desta violencia "subxectiva" directamente visíbel, violencia practicada por un axente claramente identificable. É preciso percibir os contornos do fondo que produce eses arrebatos». É interesante, aquí, vincular o distanciamento (*step back from*) que solicita Žižek co procedemento do mesmo nome articulado por Bertolt Brecht. Ou non é precisamente ese efecto didáctico o que busca Haneke nos seus filmes? Pensemos en *Funny Games* (1997) Que significa a chiscada que nos fai Paul? Por que nos pregunta se xa tivemos abondo? Estes xestos brechtianos, ademais de recordarlle ao espectador que está presenciando unha ficción, vólveno cómplice do representado. En *Funny Games* a violencia é posta en imaxes a través de longos planos que non nos aforran nada... non sendo o climax. En Haneke, e isto é significativo, as vítimas mortais están fóra de campo. O tempo responde a unha razón ao tempo estética e política: facer do cinema unha expresión antitelevísiva. Fronte ao cinema mercantil, que converte a violencia nun produto de consumo, un espectáculo, Haneke ofrece unha parodia de *thriller* na que a tensión entre comedia e traxedia coloca o espectador nunha posición distante, esencialmente reflexiva.

[...]

Žižek establece [en *Sobre a violencia*] tres categorías da violencia: subxectiva (crime, terror: a perturbación do estado "normal" das cousas), obxectiva (racismo, discursos do odio, discriminación: o elemento inherente a ese estado "normal" de cousas) e sistémica (consecuencia do funcionamento do noso sistema político-económico, «o reverso dunha violencia subxectiva demasiado visíbel»). Para Haneke, nese sentido, a televisión ten unha función moi clara: é a interface entre as violencias sistémica e subxectiva, mantén a invisibilidade da primeira a través do encadre da segunda. Nos filmes de Haneke, o aparato televisivo está sempre presente: acompañando a agonía dunha familia suicida n'*O sétimo continente*, mediando o asasinato dunha adolescente n'*O vídeo de Benny*, presentando imaxes bélicas en *71 fragmentos...*, chorreando sangue dun cativo en *Funny Games*, deitando imaxes pornográficas n'*A pianista* (2001), facendo saber a unha familia que é vixiada en *Cache* (2005). [...] Explica Haneke: «Estou preocupado pola televisión como símbolo clave da representación mediática da violencia, e máis xeralmente dunha crise maior que vexo como a nosa perda colectiva da realidade e a desorientación social. A alienación é un problema moi complexo, pero a televisión está certamente implicada nel. Nós, por suposto, non percibimos xa a realidade senón, no seu lugar, a representación televisiva da realidade». [...]

Citas tiradas de "En torno a lo real", artigo publicado por Nicolás Cabral no seu blogue <http://ncabral.blogspot.com/>

Os suxeitos son literalmente buracos, ocos na orde positiva do ser, só habitan nos intersticios do ser, neses lugares onde a labor de creación non concluíu: a mera existencia dun suxeito proba que Deus era un idiota que arruinou o traballo da Creación. Lonxe de ser o curuto da Creación, o suxeito pon de manifesto que na orde das cousas hai máculas de realidade inacabada: o correlato obxectivo dun suxeito é unha mancha-obxecto proto-real espectral que aínda non está totalmente actualizada como parte da realidade positiva. O problema é que, cando nos enfrontamos a un ser humano e observamos só a súa metade visíbel, automaticamente o des-subxectivamos enchendo o baleiro, proxectando na escuridade unha riqueza da personalidade imaxinaria: o outro des-subxectivado convértese nunha “persoa” completa, o rostro transfórmasse nun fetiche levinasiano, o signo da abismal profundidade da vida interior da persoa, e as dúas metades (a cara exterior e a vida psíquica interior) combínanse nunha totalidade cabal. O difícil non é percibir baixo o rostro da riqueza da personalidade, senón evitar esa trampa, ABSTRAERSE do espellismo desa riqueza e exercitar a habilidade para aceptar a realidade desfeticizada do suxeito: observar o vaciado, a escuridade, sen completala co contido fantasmático da “vida interior” que se supón que brilla detrás dela. Noutras palabras, o difícil é enfrontarse á realidade no seu estatus preontolóxico, como algo non totalmente constituído, ver a nada alí onde non hai nada que ver, substraer da realidade a súa enganosa riqueza.

Gilles Deleuze reflexiona de cotío en torno á idea de que ao nos converter en poshumanos deberíamos aprender a practicar un tipo de percepción anterior ou posterior aos homes, unha percepción liberada das súas coordenadas humanas: quen asumen plenamente o “retorno do mesmo” nitzschiano son o suficientemente fortes como para soster a visión do “caos iridescente dun mundo anterior ao home”. Aínda que Deleuze recorre aquí abertamente á linguaxe kantiana, en particular cando fala do acceso directo ás “cousas (á súa forma de ser) en si”, o que el denomina “cousas en si” é en certo xeito modo *aínda máis fenoménico* que a nosa realidade fenoménica compartida: é o fenómeno imposíbel, o fenómeno excluído da nosa realidade simbolicamente constituída. Imaxínense alguén obrigado a presenciar unha tortura aterradora: en certo modo, o que contemplou é tan monstruoso que se convirte nunha experiencia do imposíbel-real nouménico que faría cachizas as coordenadas da nosa realidade común. Do mesmo xeito, se descubrísemos películas filmadas nun campo de concentración que recollisen escenas da vida diaria dos *Musulmannen*, o maltrato sistemático que sufrían e a forma en que se lles privaba de toda dignidade, teríamos “visto demasiado”, teríamos accedido ao territorio vedado do que debiera ficar agochado. Isto é tamén o que fai que resulte tan difícil asistir aos últimos intres daquelas persoas que

saben que van morrer inminentemente e que son, neste senso, mortos viventes. Outra vez, imaxínese que se descubrixe entre as ruínas das Torres do World Trade Center unha videocámara que milagrosamente sobrevivise ao impacto e que conservase imaxes do que ocorreu entre a pasaxe do avión minutos antes de que se esnafrase contra unha das torres. O que ocorrería en todos estes casos é que, efectivamente, veríamos as cousas como son “en si mesmas”, á marxe das coordenadas humanas, á marxe da nosa realidade humana: veríamos o mundo con ollos inhumanos. (Quizais as autoridades estadounidenses atoparon esas imaxes e, por razóns comprensíbeis, as manteñen agochadas.) A lección que podemos tirar disto é profundamente hegeliana: a diferenza entre o fenoménico e o nouménico ten que ser reflectida/transposta outra vez no fenoménico en termos do hiato entre o fenómeno normal “urbanizado” e o fenómeno “imposíbel”.

¿Como podemos plasmar esta dimensión inhumana nun filme? Sen dúbida, non tratando de captar a pura obxectividade, senón representando unha subxectividade imposíbel. Un dos procedementos convencionais dos filmes de terror é a “resignificación” do plano obxectivo no subxectivo (o que o espectador inicialmente percibe como un plano obxectivo –por exemplo, unha casa cunha familia ceando–, de súpeto, por medio de marcadores codificados –como unha lixeira vibración da cámara, unha banda sonora “subxectivada”, etcétera–, revélase como o plano subxectivo dun asasino axecendo as súas vítimas propiciatorias). Porén, este procedemento complementase co seu oposto, a inesperada inversión do plano subxectivo noutro obxectivo: en medio dun longo plano inequivocamente subxectivo, o espectador vese de súpeto obrigado a recoñecer que *no espazo da realidade diexética non hai ningún suxeito que poida ocupar o punto de vista deste plano*. En consecuencia, non se trata aquí dunha mera inversión dun plano obxectivo noutro subxectivo, senón da construción dun lugar de subxectividade *imposíbel*, unha subxectividade que contamina a propia obxectividade co aroma do mal inefábel, monstruoso. Algo que permite intuír toda unha teoloxía herética na que se identifica secretamente o propio Creador do Demo (que era precisamente a tese da herexía cántara na Franza do século XII). O exemplo paradigmático desa subxectividade imposíbel aparece n’*Os paxaros*: trátase do plano que amosa Bodega Bay envolta no lume vista dende o alto e que, coa entrada dos paxaros no cadro, adquire un significado diferente, subxectívase ao adoptar o punto de vista dos propios agresores malignos.

Tirado de Zizek, Slavoj: “Arte e ideoloxía en Hollywood” en ZIZEK, S.; ALEMÁN, J. e RENDUELES, C.: *Arte, ideoloxía e capitalismo*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2008, pp. 19-21

## ■ AS DESAGRADECIDAS. PROGRAMA COMPLETO:

### Mércores 2 de novembro | 21:30 h

*Sen teito nin lei* (*Sans toit ni loi*, Agnès Varda, Francia, 1985, 105’, VOSG) + *En rachâchant* (Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, 1982, 7’, VOSG)

### Mércores 9 de novembro | 21:30 h

*Boudu salvado das augas* (*Boudu sauvé des eaux*, Jean Renoir, Francia, 1932, 85’, VOSG)

### Mércores 16 de novembro | 21:30 h

*Cada un para si propio e Deus contra todos* [*O enigma de Kaspar Hauser*] (*Jeder für sich und Gott gegen alle*, Werner Herzog, RFA, 1974, 110’, VOSG) Con Proxecto Derriba

### Mércores 23 de novembro | 21:30 h

*O vídeo de Benny* (*Benny’s Video*, Michael Haneke, Austria-Suíza, 1992, 105’, VOSG)

### Mércores 30 de novembro | 21:30 h

*A cerimonia* (*La cérémonie*, Claude Chabrol, Francia-Alemaña, 1995, 112’, VOSG)

## ■ PROXECCIONS

### Entrada de balde | Bono-axuda: 1 euro

Mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21)  
 cineclubedecompostela@gmail.com  
<http://cineclubedecompostela.blogaliza.org>

## ■ ASOCIACIÓN

### O Cineclube de Compostela tenta ser unha asociación autoxestionada.

Para manter o noso funcionamento, propoñemos unha aportación económica persoal:  
 Cota mensual traballadores/as: 5 e.  
 Cota mensual para estudantes e parados/as: 3 e.  
 Socios/as protectores/as: 75 e./ano